

DARIDA VERONIKA

MONTEVERDI-PARAFRÁZISOK



Előhang

■ 2013 nyarán lehetőségem nyílt, hogy egy valóban „független” (nem megrendelésre, hanem saját igényre született) dokumentumfilmet forgathassak Dér Asiával, a *Privát Mészöly* rendezőjével a Monteverdi Birkózóköréről. A film ötletét az adta, hogy habár színházesztétaként már régóta foglalkoztam Jeles András színházával, ám a Monteverdi Birkózókör feloszlásának oka és a tagok további sorsa jórészt ismeretlen volt számomra. Amikor Asia váratlanul azzal keresett meg, hogy a nyolcvanas évek független színházairól szeretne filmet forgatni, első ötletként a Monteverdi történetének rekonstruálása vetődött fel, és szinte azonnal neki is láttunk a munkának. A következő néhány hónap során megpróbáltuk megérteni, hogy mi tehetett olyan különlegessé és kivételessé ezt a társulatot. A válasz nagyon egyszerű: a benne játszó emberek. Habár valamennyien nagyon különböztek egymástól, az mégis rokonította őket, hogy – színházi értelemben – nagy ártatlansággal, naivitással vágtak bele ebbe a közös kísérletbe. Nem színészek akartak lenni, hanem végig akartak járni egy önismereti és önfejlesztő utat. Végig kívül álltak a hivatalos színházi és társulati struktúrán, és épp ebből az elkülönülésből és radikális másságból fakadt közös munkáik ereje és hatása. Nem is előadásokat akartak létrehozni, hanem – ahogy Jeles megfogalmazta – minden bemutatót lépésként értelmeztek egy konkrétan még csak nem is tervezett Mű felé, és az volt a fontos számukra, hogy minden újabb kísérlettel lépni tudjanak egyet, hogy mindig meg

Kevesebbet kapunk,
részint talán azért, mert
beérjük a kevéssel.

tudják haladni azt a szintet, ahol korábban tartottak. A társulat megszűnése után pedig a legtöbben teljesen más irányban folytatták az útkeresést, felhasználva azokat a tapasztalatokat, melyeket a Monteverdi éveit során szereztek. Így utólag visszatekintve a forgasztás legfontosabb tapasztalatát az jelentette számomra, hogy igazoltan látam, mennyi minden más lehet a színház, mint amit hagyományosan értünk vagy érteni vélünk alatta.

Most, a beszélgetések erős benyomásai után, nem egyszerű visszazökkenni a kritikus kívülálló pozíciójába. Mégis szükségesnek érzem, hogy objektívabb nézőpontból is elismételjem még egyszer, mindazoknak, akik nem tudják, hogy mi is volt ez a „másik színház”.¹

A Monteverdi Birkózókör

■ A nyolcvanas évek közepének magyarországi alternatív színházi életében viszonylagos pangás volt megfigyelhető (annak következtében, hogy a hetvenes évek kultúrpolitikája ellehetetlenítette a független, amatőr társulatok működését: elég az egyetemi színpadok betiltására, az Orfeo-ügyre vagy Halász Péter Lakásszínházának állandó megfigyelésére, végül a társulat kivándorlására gondolnunk). A Monteverdi Birkózókör létrejöttékor egy erőteljes várakozás volt érezhető, és egy be nem töltött, üres színházi tér volt jelen. A csoport megalakulása mégis véletlenszerűen történt: Jeles András Kamondy Ágnes és Vörös Róbert kérte fel a társulatvezetésre, ők vállalták a tagtoborzást is. Jeles ekkor elsősorban filmrendezőként (*A kis Valentino* révén) volt ismert, habár korábban már két vidéki előadást is rendezett (*A szabadság első napját* Kaposváron és *A bűvös fuvolat* Győrben), valamint 1979-ben, a BBS tagságához intézett nyílt levelében egy színházi laboratórium létrehozásának fontosságáról írt.² Ez a kiáltvány azonban visszhangtalan maradt, így évekkel később valóban úgy tűnhetett, mintha valamiféle tudattalan vonzódásra, rejtett készletésre érezték volna rá a színészek a felkérése pillanatában. Az is nyilvánvaló volt, hogy filmet pár évig nem rendezhet (az *Álombrigád* épp ez idő tájt került előbb dobozba, majd betiltásra), így *A félkegyelmű* megrendezésének ötlete (melyet szintén Kamondy és Vörös javasolt, tudván, hogy ez Jeles kedvelt műve) egyfajta áthidaló megoldást nyújtott. A különböző szórakozóhelyeken és színházakban szétosztogatott szórólapon ezért az állt, hogy Jeles András meghatározott időtartamra (egy évre) keres egy újonnan alakuló színházi csoportba 25 év alatti embereket.

A válogatásra közel kilencvenen jelentkeztek, majd egy hosszadalmas, közel két hónapon át tartó kiválasztás végére tucatnyi ember maradt. A felvételizők különféle helyzet-, mozgás- és légzőgyakorlatokat végeztek, melyek eredményeként a továbbjutók egy egész, míg a kiesők egy letört fejű gyufaszálat kaptak. Mindeközben, a hivatalos válogatás mellett, a csoportba személyes felkeresések és meghívások nyomán is bekerült néhány tag, főleg az alternatív kultúra más területein már ismertebbnek számító művészek (táncosok, zenészek) közül. Így alakult meg a csoport, melynek tagjai: Csala József, Czene Csaba, Czeizel Barbara, Hudi László, Kamondy Ágnes, Kiss Erzsébet, Kistamás László, Lukács Judit, Lukin Katalin, Lukin Zsuzsanna, Scherter Judit, Szegvári Zoltán, Unoka Zsolt (majd a későbbiekben még csatlakozott hozzájuk Bubnó Tamás, Hajnóczy Csaba, Kozma György, Molnár Ildikó, Monyók Ildikó, továbbá beugróként és munkatársként Forgách András, Melis László, Szilágyi Lenke).

A társulat nagy része, mivel eleve nem színházi közegből érkezett, nem is akart színész lenni, sőt többnyire idegenkedett a hagyományos színházcsinálástól, a kőszínházi előadások hiteltelenségétől és hamisságától. Ezeket a nagyon különböző irányokból érkező fiatalokat nyitottságuk, érzékenységük, érdeklődésük kötötte

össze. Útkeresők voltak valamennyien, ahogy Jeles is, aki szintén csak annyit sejtethetett, hogy van egyfajta „színházi érzéke”, amely leginkább az abszolút zenei halláshoz hasonlítható, abban az értelemben, hogy nem feltételez semmilyen előzetes ismeretet, és nem jelent semmilyen kiváltságot. A „színházi érzékkel” bíró alkotó biztosan tudja – habár mások számára ez csak a gyakorlati munkái által lehet igazolható –, hogy tiszta vagy hamis hangot hall megszólalni a színpadon. Ehhez pedig ideális közeget biztosított az a csoport, melynek tagjai nem akarták megjátszani magukat, mi több, szerepet sem akartak játszani, csak játszani akartak: saját határaitak fessegetve, új lehetőségeket kipróbálva. A színházcsinálás önismereti utat jelentett számukra, melynek eszköze nem a pszichoterápiában használt lélekelemző megközelítésmód volt, hanem olyan konkrét fizikai gyakorlatok sora, melyek elősegítették a testi gátlások és görcsök feloldását, a színész felszabadítását. A Monteverdi-zenére való birkózás is, melyből később a csoport neve eredt, egy ilyen gyakorlat volt. Az adta az érdekességét, hogy a zenére együtt mozgó két test, melyek birkózása végtelenül lelassítottá vált, egészen különleges ornamentikát rajzolt ki a térbe. Nem esztétizáló együtt mozgás volt ez, ahogy általában a balett, hanem valódi küzdelem, amely egy bizonyos ponton átfordult a másik test támogatásába és fenntartásába. Ugyanis a súlypontjából kibillenő, legyőzött testet a győztes fél nem eresztette el, hanem lassan fel kellett segítenie, hogy tovább folytathassák küzdelmüket: a vesztes fél ekkor, ellenfele révén, ismét felemelkedhetett, és újra kezdetét vehette az egymást taszító és vonzó erők párviadala. Ez a gyakorlatsor emblémaszerűen jellemezte a társulati dinamikát és együttműködést – melyben a másikon való felülkerekedésnél sokkal fontosabb volt az együttes alkotás, az a színpadi együtt létezés, melyben felszámolták az „én” határai, hogy így születhessen meg egy addig ismeretlen „mi”: kollektív élményként és közös tapasztalatként.

Az sem véletlen, hogy *A félkegyelmű* előadásának tervét hamar elvetették (igazából fel sem merült, olyannyira, hogy a tagok egy része nem is tudott róla), és közel egy éven át mindenféle bemutató követelménye nélkül valódi színházi laboratóriumi munkát végeztek, miközben olyan alapkérdésekre kerestek választ, mint hogy: mi a szöveg, mi a mozgás, mi a hang... és mi az igazi SZÍNHÁZ?

A Monteverdi Birkózókör mindhárom előadása (*24 haiku*, *Drámai események*, *A mosoly birodalma*) egy egymásra épülő, következetes kísérletezés munkafázisait mutatta. Ennek a konzekvens konstrukciónak, szervesen kialakuló sorozatnak az alapját a *Haikuk* alkották: Jeles minden színészének egy kis japán versnapot adott, melyből kiválaszthatták azokat a darabokat, melyeket – egyedül vagy csoportosan – megjeleníteni, „láttatni” akartak a színpadon. A *Haikuk* a színpadi jelenlét hatásának és erejének a próbáit jelentették. Egyetlen pillanat – a mindössze háromsoros vers felhangzása – alatt a színészeknek valami váratlan „csodát”, az összelélegzés és a feszült figyelem terét kellett megteremteniük. A haiku olyan, akár egy villanás, melynek intenzitása vagy megragadja a nézőt, vagy észrevétlenül elhal. Ezeket az önálló műalkotásokat már a nézők is megtekinthették: néhány próbát ugyanis nyilvánossá tettek, így a folyamatos műhelymunkáról egyre többen tudomást szereztek. A bemutatón, a próbák helyszínéül szolgáló Kassák Klubban *24 haikut* láthattak azok a szerencsések, akik befértek ebbe az intim térbe. A bejutás tétjét jelzi az anekdota, mely szerint még Mészölynek és Erdélynek sem sikerült az előadásra beférnie.³

A *Haikuk* próbái során világossá vált, hogy ezek a redukció és a sűrítés gyakorlati, így bármely más, akár véletlenül „talált” szöveg is próbálható lehet ezzel a munkamódszerrel, vagy úgy is mondhatnánk, bármely szöveg átírható haikuvá.

A haikkal párhuzamosan a társulat tagjai már olvasni kezdték Dobozy Imre *Szélvihar* című darabját, mely egy banális ostobaságával szembeszökő szöveg. Ennek a sematikus politgiccsnek (mely '56-ot ellenforradalomként tüntette fel) a nyil-

vánvaló hazugságát Jeles azzal a hitelességgel állította szembe, melyet a színészek képviseltek. Habár a darab nagy érdeklődést kiváltó fogadtatásához hozzájárult, hogy az '56-os (a sajtóban csak „sajnálatos eseményekként” emlegetett) történekekről is lehetett a kapcsán beszélni, Jelest mégsem egy politikai színház gondolata foglalkoztatta. Sokkal inkább az emberi hang terén folytatott kísérletek érdekelték, az, hogy miként lehet minél messzebbre jutni a beszédre képtelen hangzás kialakításában. Egyetlen kortárs magyar színházi alkotó sem vetette fel ilyen radikálisan a nyelv kérdését: Jelesnél a színházi nyelv alapvetően különbözik a hétköznapi nyelvtől. Attól, hogy egy szöveg látszólag olvasható és felmondható – ahogy a Dobozy-szöveg –, színpadi értelemben még teljesen hasznavehetetlen és értelmezhetetlen. Jeles úgy dekonstruálta ezt a szöveget, hogy látszólag az egészet megtartotta (beleértve a színpadon soha fel nem hangzó instrukciókat és félrétet), valójában azonban abszolút mértékben töredékesítette. A színészek szándékosan artikulálatlan vagy rosszul intonált szövegmondásában az írott szöveg szétesettsége, az emberi beszédre való teljes alkalmatlansága mutatkozott meg. A színpadi jelmezek időtlen rongyossága, szedett-vedettsége is ráerősített erre az elidegenítő hatásra. Jeles szereplői mintha egy középkori festményről (egy Dürer-, Bosch- vagy Brueghel-festményről) léptek volna elénk, megjelenítve azt, amit a bolondság kozmikus képeként nevezhetünk.⁴

A *Drámai események* cím alatt játszott előadásban ezek a tanácstalanul tévelygő, a nyelvvel küszködve dadogó véglények groteszkül mulatságosak, harsány nevetésre készítőek voltak – mégis akadt az előadásban egy mélyen megrendítő és katartikus pillanat. Az előadás csúcspontján – váratlanul, minden előjel nélkül, minden elvárásra rácsafolva – egyszer csak felhangzott a *Máté-passió* egy részlete, az *Erbarme dich* altária. Az előadás addig triviális közhelyekből építkező szövetében ekkor hirtelen megjelent valami, az értelmet és a nyelvet meghaladó transzcendencia (melynek egyetlen hiteles közvetítője csak Bach fenséges zenéje lehetett⁵). Jeles kompozíciós érzéke itt is megmutatkozott, pontosan tudta, hogyan lehet a legvégtetesebb kontrasztokkal kiváltani a legfelemelőbb hatást. Aki egyszer látta ezt a jelenetet – még ha csak a BBS által készített filmfelvételen is⁶ –, sohasem felejtette el. A Petőfi Csarnokban játszott előadást végül nem itt, hanem a Balaton-felvidéken rögzítették, és a diplomomrok között megszólaló passiórészlet így még hozzáállóbb környezet-re talált: az ária felcsendülésének pillanatában Jeles operatőri kamerája csak néhány pillanattal mutatta a zene elementáris hatása előtt fejet hajtó, összegörnyedő, a hang irányába tapogatózva elinduló szereplőket; majd lassított mozgással az ég vagy még pontosabban a fák lombkoronáján átszüremlő fény felé fordult. Abban azonban az előadás és a film megegyezett, hogy az utolsó jelenet során a szereplők (ekkor már Mozart *Dies irae* zenéjére) levették magukra öltött jelmezeiket, és immár hétköznapi ruhájukban néztek szembe a közönséggel.

A zenei kísérletek folytatódtak *A mosoly birodalmában* is, melyben Jeles – zenei alkotótársával, Melis Lászlóval együtt – megalkotta saját, kortárs oratóriumát. Egy szerencsés véletlen folytán a társulat szinte valamennyi tagja muzikális volt, de ehhez az előadáshoz még néhány új tag, képzett énekesek és zenészek is csatlakoztak. A közösen létrehozott mű különlegességét az jelentette, hogy egy politikai szempontból erősen provokatív szöveg (Mrozek *Rendőrség* című drámájának első felvonása, kiegészítve Petőfi-, Goethe-, Majakovszkij-idézetekkel) találkozott benne egy barokk és világszenei elemeket ötvöző zenei alappal. A meghökkentő hatás fokozásához a szereplők rokokó ruhákat viseltek, beállításokkal pedig elrontott fényképek, egykori mosolyalbumok jeleneteit imitálták (Kardos Sándor Horus-archívumának képei nyomán⁷). Azonban ebben a tudatos eklektikában is kibontakozott egy erőteljes feszültség és fokozás: minden azt a célt szolgálta, abban az irányban haladt, hogy az

előadás végső pontján – ahogy legfontosabb zenei előképében, a barokk passióban – felhangozhasson az „Elvégeztetett”.

A Műcsarnokban bemutatott előadást később más helyszíneken (Almássy tér, Székéné) is játszották, külföldi fesztiválokra is meghívást kapott (Stuttgart, Wrocław, Berlin), és mindenütt nagy sikert aratott, legyőzve minden kulturális és nyelvi akadályt. Nem túlzás azt állítani, hogy a Monteverdi Birkózókör a világhírnév küszöbén állt. A *mosoly birodalmának* diadala után azonban valami megváltozott: az addig – a legpozitívabb értelemben – amatőr társulat hirtelen a professzionalizálódás küszöbére lépett. Minden társulat, ideális esetben, élő organizmusként létezik, és fejlődése során szükségszerűen adódnak különböző válságperiódusok, melyeken vagy sikerül túllendülnie, vagy szétesik. A Monteverdi Birkózókör esetében az első nagyobb válság döntőnek bizonyult. A csoport feloszlásának oka a mai napig nem tisztázott, nem volt egy biztos, végső pont, amikor nyíltan kimondták volna a megszűnésüket, inkább csak lassan eltűntek az addig közös színtérről. Talán elértek egy olyan pontra, ahol már a haikukból szerzett tapasztalat nem volt továbbfejleszthető. Jeles rendezői alapelve egyébként is az, hogy minden előadást az abszolút semmiből, a nullpontból kiindulva kell elkezdni és újrateremtteni. A Monteverdi-tagoknak talán vissza kellett volna nyerniük azt az egykori naivitást, azt a színházi értelemben vett ártatlanságot, beavatatlanságot, mellyel három évvel korábban belevágtak a közös munkába. Emellett azonban, a másik oldalról, ott volt a hírnév és a siker kísértése: *A mosoly birodalmát* újabb fesztiválokra hívták, ezeknek a felkéréseknek eleget téve szükségképpen egy rutinszerű működésmódra kellett volna berendezkedniük. Fennállt annak a veszélye, hogy ugyanolyan „előadásgyárrá”, színházi üzemmé alakulnak át, mint amilyenek ellen lázadtak, és amelyekkel szemben egy hiteles alternatívát képviseltek. Talán a motiváció, a lelkesedés sem volt elég: a tagok közül többen tovább akartak tanulni, a színház mellett más terveik is voltak. A közös munka viszont már sokkal nagyobb elkötelezettséget igényelt volna, és nemcsak egy újabb produkció létrejöttéig, hanem meghatározatlan időtartamra. El kellett dönteniük, hogy éreznek-e magukban annyi erőt és elhivatottságot, hogy csak ezt akarják. Kezdetét vette a szétválás lassú folyamata: többen kiváltak a csoportból, Jeles is elküldött embereket, azonban a megmaradó szűk mag egyre kevésbé volt egységes. Habár felvetődtek újabb tervek és előadásötletek, végül egyik sem valósult meg. Jeles elengedte a társulatát mindannyiuk – a rendező és a színészek – személyes szabadságának és függetlenségének megőrzése érdekében.

A függetlenség tétje

■ A Monteverdi Birkózókör megszűnése a nyolcvanas évek végén rövid ideig téma volt,⁸ azonban túl sok társulat, zenei és táncformáció oszlott fel ebben az időszakban ahhoz, hogy valódi érdeklődést, értetlenséget, megdöbbenést, vitát váltson ki; így lassú eróziója szinte észrevétlen maradt, sokan csak eltűnése után figyeltek fel a csoport jelentőségére. Aztán jöttek a rendszerváltást követő évek, minden változott, a színháznak is újra kellett definiálnia magát. Mára már tisztán látható, hogy '89 után a színház jelentős közönségréteget veszített el, és a rá irányuló figyelem ereje és intenzitása is megszűnt.

Napjainkra a színház nem valódi közösségi esemény, a nézők nem úgy indulnak el egy bemutatóra, hogy azt találgatják, vajon milyen elemi erejű élmény és benyomás éri őket aznap este. Ezzel együtt a színházzal kapcsolatban (legyen az akár független, alternatív társulati előadás) megfogalmazott elvárások is csökkentek. Kevesebbet kapunk, részint talán azért, mert beérjük a kevéssel. Aki a színházzal szemben abszolút elvárással és igénnyel lép fel – mint Jeles András a Monteverdi Birkó-

zókör után is minden előadásában: legyenek ezek akár a fogyatékosok, hajléktalankok, civilek szerepeltetésével létrehozott produkciók⁹ –, az szükségszerűen a hivatásos színházi élet perifériájára kerül. Habár ez a pozíció büszkén vállalható – Jeles önmaga választja, újra és újra, a kivonulás gesztusát –, ám mégis azzal a következménnyel jár, hogy az előadások egyre szűkebb közönséghez jutnak el, a színházi kritika pedig nagyon keveset tud (ha egyáltalán akar) kezdeni velük.

A Monteverdi Birkózókör működésének idején nem csupán a színházkritikusok, de írók, pszichológusok, képzőművészek is fontosnak érezték, hogy nyilatkozzanak, véleményt formáljanak a társulattal kapcsolatban. Mára már egy kiemelkedő fontosságú előadás (pl. Jelesnek a Kaposvári Egyetem színészhallgatóival létrehozott vizsgái: *A téli utazás*, *Auschwitz működik*, *A nap már lement*) alig kap néhány elszórt kritikát, valódi reakciót pedig rég nem vált ki. A színházi élet vitái megmaradtak a „szakma” vitáinak, melyek leginkább akkor robbannak ki, amikor a politika túl nyilvánvaló erőszakossággal sajátít ki magának egy színházat (ilyen volt az Új Színház vagy a Nemzeti ügye).

Pedig be kellene végre látnunk, hogy a színházi élet megújulása nem a kőszínházi társulatoktól várható, nem az ő feladatuk minden hagyományos színházi keret (amely az ő működésüket még biztosítani is tudja) megkérdőjelezése. A független szféra átháríthatatlan kötelessége lenne, hogy valódi alternatívát nyújtsanak a bevett „színházcsinálással” szemben, hogy felmutassák, mennyi minden más lehet még a színház, hogy létezhet „másik színház”. Valószínű persze, hogy a nézői semlegesség mögött nem pusztán az áll, hogy a mostani független előadások érdektelenebbek, hanem alapvetően más lett a szellemi-befogadói közeg is. Mit tehetnénk a mindenen eluralkodó közöny ellen? Beszélünk kellene – nyíltan és sokat, a legkülönbözőbb fórumokon – a színház problémáiról, mert a színház válsága mindig a közélet, a közös gondolkodás, a társadalom válságának a jele. A független társulatoknak pedig, az elszigetelődés helyett, tudatosan fel kellene fedezniük saját előzményeiket. Akkor lehet csak hiteles a színházi szakmától, a professzionális színházcsinálástól való elszakadás, ha pontosan kirajzolódik egy másik gondolkodási irány és egy másfajta színházi gyakorlat útja.

Monteverdi-variációk

■ A Monteverdi Birkózókörrel szóló dokumentumfilm forgatásának elsődleges apropóját tehát az adta, hogy bemutassunk egy valóban független, minden struktúrán kívül álló társulatot, amely fennállásának ideje alatt valódi színházi laboratóriumként működött. A forgatások során felkerestük a csoporttagokat (mindazokat, akik vállalták a filmben való megszólalást, ami számukra is nehéz feladatot, igazi lelki mélyfúrást jelentett, hiszen közel harminc évvel ezelőtti eseményeket kellett felidézniük), az egykori előadások helyszínére visszakísérve őket vagy jelenlegi életkörülményeikben. Emellett megszólaltattuk a nézői oldalt is (Krasznahorkai László, Nánay István, Radnóti Sándor), hogy segítségükkel tágabb – művészetelméleti és társadalmi – kontextusba tudjuk helyezni a társulat működését.

Célunk nem egy múltidéző, nosztalgizáló portréfilm készítése volt. Végig az a szándék vezetett minket, hogy a beszélgetések során máig megválaszolatlan (és lényegileg talán megválaszolhatatlan) kérdésekről is szó essen: a függetlenségről, a szellemi szabadságról, a színházi struktúrán kívül állásról, a radikális másságról, az amatőrség pozitív fogalmáról. Továbbá arról, hogyan reflektálhat a színház a körülötte zajló világ történéseire, hogyan lehet a társadalom „valós” tükre (a hétköznapi értelemben vett „valóságtól” elszakadva), valamint arról is, hogyan telítődik politikai tartalommal – akár indirekt módon, az értelmezők által – minden fontos és hiteles előadás.

Az alkalmanként körülbelül kétórás, kőtetlen beszélgetések során természetesen szó volt a kollektív alkotás, a társulati munka kezdeti eufóriájáról és későbbi nehézségeiről, majd ennek végkifejletéként a feloszlás körülményeiről és okairól, valamint az egykori tagok további életpályájáról. Különösen az érdekelt minket, hogyan integrálódtak a Monteverdi évei alatt megszerzett tapasztalatok, hogyan válhattak teljesen más jellegű élethivatások alapjaivá (az egykori tagok között akad pedagógus, pszichiáter, zenész, rendező stb. – de hivatásos színész egy sem). Számunkra talán ez volt a forgatások egyik legfontosabb felfedezése: nyomon követhettük, hogy milyen sok területen tud megnyilvánulni és működni a színészi csoportmunkák és kísérletek során felfedezett kreativitás és tehetség.

Azzal a kezdetben még homályos elképzeléssel vágtunk bele a filmkészítésbe, hogy a Birkózókör története napjaink független társulatai számára is fontos felfedezésekkel és tanulságokkal szolgálhat. Közel harminc év elteltével nem egy tisztelgő, „hommage” típusú filmet akartunk forgatni (habár a viharos gyorsasággal elért sikerek azt is igazolnák), hanem a jelen problémáira rezonáló, sok új kérdést felvető, „beszélő fejés” filmet terveztünk – hiszen mi lehet megragadóbb és érdekesebb egy emberi arcnál?

A forgatás technikáját részben a *Privát Mészölyből* vettük át: a filmben a kérdező személy nem jelenik meg, az interjúalanyok szövegeit vágtuk úgy össze, hogy egymásra rezonálva ezekből bontakozzon ki egy fiktív beszélgetés. Habár megtartottunk egy eleve adott kronologikus sorrendet – a megalakulástól haladtunk a feloszlás felé, és így bontakoztak ki a különböző kérdéskörök és problémák: pl. a motiváció és az elhivatottság kérdése, a színház mint életforma, az önismeret és az önfejlesztés gyakorlatai, a néző-színész interakció, az előadás mint szakrális esemény és mint a botrány állandó lehetősége –, ügyeltünk arra, hogy ne alakítsunk ki egy túl domináns, értelmező narratívát, mely minden felvetett kérdést rövidre zár. Arra törekedtünk, hogy végig fenn tudjuk tartani a „nyomozás izgalmát”: a *Monteverdi variációk* közben a néző más-más szempontokból lát kibontakozni egy történetet, de az rajta áll, hogy a különböző megközelítések közül melyiket fogadja el. Jeles András is csupán egy arc és hang a megszólalók között, és bár elkerülhetetlen módon az ő felbukkanásai hangsúlyosabbak, mégsem akartuk azt a nézetet (melyről azt sem mondjuk, hogy igaz vagy hamis, ki-ki döntse el) tovább erősíteni, hogy ő volt a főszereplő. Filmünkben ugyanolyan esendő, távolról sem tévedhetetlen tanúja a múltnak, mint a többiek, és ugyanúgy fel kívánja tárni sok ponton mindmáig lezáratlan, közös történetüket.

Mi pedig a forgatások és az első vágások végén abban bízunk, hogy az általunk összeillesztett beszédtrödékek egy emlékfolyammá, egy képzeletbeli dialógussá állnak össze, melyet a film szereplői, még ha egymástól távol is, de egymással folytatnak, és ebbe a végtelen, nyitott beszélgetésbe a film figyelmes nézői – megszólítván érezve magukat – számos ponton bekapcsolódhatnak.

Kóda

■ Idáig készült el a tanulmány, amikor egy mindent átíró és megváltoztató esemény történt: a film befejezése előtti utolsó napon, a végső pillanatban ellopták azt a számítógépet, amelyen minden addigi anyagunk rajta volt. Nem kell semmilyen összeküvés-elméletet sejtenuk emögött, egyszerű besurranó tolvajok voltak, így még reménytelenebb, hogy az elveszett anyag bármilyen módon előkerüljön. Közel három hónap munkája valószínűleg egy gombnyomásra törlődött. Hogyan történhetett ez meg? Miért nem voltunk elővigyázatosabbak? Talán épp azért, mert a forgatások során minden olyan magától értetődő természetességgel működött és haladt előre. A

kezdeti elképzelések hamar háttérbe szorultak, az egyik beszélgetés mintegy bevonozta az utána következőt, egészen új kérdésirányokat jelölve ki. Nagy bizalmat feltételezett a riportalanyok részéről, hogy valóban személyes, idáig ki nem mondott gondolatokat osztottak meg velünk. Ez talán azért alakulhatott így, mert csak ketten forgattunk, egyikünk sem volt avatott profi, én a saját részemről legalábbis a legteljesebb naivitással és a szakmában való abszolút járatlansággal játszottam a kérdező szerepét. Azonban mindvégig az őszinte érdeklődés irányította a beszélgetéseket. A számtalanszor visszanézett, vágott anyagban így csak igaz pillanatokot találtunk. Nem mi írtuk vagy irányítottuk a film menetét, az szinte magától összeállt. Már éppen hinni kezdtünk abban, hogy valami mások számára is fontosat és lényegszerűt mutathatunk meg, amikor hirtelen, egy csapásra mindez elveszett. Még a forgatások első napjain eszembe jutott egy anekdota, melyet Bérczes írt le *A mezsgyén* című beszélgetőkötetében: a Jelessel készült interjúja során, két alkalommal is, a magnófelvétel szinte teljesen letörlődött. A második alkalommal Jeles, mintegy vigasztalásul, egy történetet osztott meg velem: „Néhány éve – valamiért – eszembe jutott ez a történet: egy fotós a főszereplője – járja az országot, és lefényképez mindent, amivel nap mint nap találkozik. Rögzít mindent. Hazamegy, előhívja a sok száz filmet. És minden kockáról ugyanaz a kép néz vissza rá: egy vigyorgó, pipás cigányasszony.”¹⁰

Ugyanez az anekdota, már a lopás után, újra felidéződött bennem. Hogyan feledhetném el, ahogy a filmünk utolsó kockáin Jeles arról beszélt, már többször eszébe jutott, hogy talán rekonstruálni kellene vagy inkább újrafogalmazni a Monteverdi előadásait, de mind ez idáig, valami babonás félelemből, nem mert belevágni. Ez a mondat csak nagyon későn került bele a filmbe, szinte az utolsó pillanatokban, korábban ugyanis nem tartottuk fontosnak, mosolyogtunk rajta, egy komoly film nem záródhat le valamilyen „babonás félelemmel”. Amikor viszont visszanéztük a beszélgetést, nemcsak maga a mondat, de Jeles arca és gesztusa, ahogy a tenyerébe támasztva fejét elmereng ezen a lehetőségen, egyértelművé tette, hogy a *Monteverdi variációk* csak így érhet véget. Gyönyörű utolsó kép volt, most már elmondhatom, és el is kell mondanom, mert kettőnkön kívül talán már senki se látja.

■ JEGYZETEK

1. Balassa Péter: *A másik színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989.
2. *Levél a Balázs Béla Stúdió tagságának*. In: Fodor László – Hegedűs László (szerk.): *Töredékek Jeles András Naplójából*. 8 és fél Bt., Bp., 1993. 49–53.
3. „A Monteverdi Birkózókör első bemutatója (24 haiku) a nyolcvanas évek elején az ún. Kassák-stúdióban volt. Mi akkoriban közönségszervezéssel persze nem foglalkoztunk, mégis minden előadáson zsúfolt ház volt, ezen az első bemutatón is, elég sokan kinn rekedtek, tehát lezárattam az ajtókat, ne zavarogjanak a járókelők. A házon belül elült a zaj, csak az utcai kirakatportált ütötte-verte hosszú percekig két huligán (»Két gésa utazik a vonaton: a Gárdonyi gésa meg a Jókai Mór«), mint utóbb megtudtuk, a két Miklós helytelenkedett: Erdély és Mészöly.” Jeles András: *Levél Nadas Péternek*. In: Uő: *Teremtés, lidércnyomás*. Kijárat Kiadó, Bp., 2006. 117.
4. Michel Foucault: *A bolondság története*. Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2004.
5. Az előadás legszebb elemzése: Balassa Péter: *Dramai események: félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében*. In: Uő: *A másik színház*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1989. 287–305.
6. A videofilm címe ismét *Szélvihar*, rendező és operatőr: Jeles András.
7. Ennek a gyűjteménynek Jeles András által kommentált képei illusztrálják a Jeles munkásságának szentelt tanulmánykötetet, a *Töredékek Jeles András Naplójából* (melynek szerzői, a teljesség igénye nélkül: Balassa Péter, Nadas Péter, Forgách András, Márton László, Gelencsér Gábor, Báron György, Koltai Tamás, Rényi András stb.).
8. A legpontosabb analízis: Forgách András: *Talált színház – beszélgetés Kistamas Lacival, Scherter Judittal és Czeizel Barbarával, Jeles András színészeivel Jeles Andráról*. In: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés – írások a magyar alternatív színházról*. MTA – Soros Alapítvány, 1990. 97–118.
9. Ilyen volt a hajléktalanokkal létrehozott *Revizor*, a fogyatékosokkal megrendezett *Play Molnár*.
10. Bérczes László: *Semmi nem történik*. In: Uő: *A mezsgyén*. Cégér Kiadó, Bp., 1993. 195.